

HANS-ERNST MITTIG

## Funktionen des Landschaftsbildes

Zu der Ausstellung "Schweiz im Bild - Bild der Schweiz ? -  
Landschaften von 1800 bis heute".

Der Glaube an die Autonomie der Kunst beruht nicht nur auf Interessen, sondern auch auf Indizien : die Werke selbst scheinen den Sozialbezug der Kunst vielfach zu leugnen. Besonders Landschaftsbilder erscheinen oft schon in ihrer Thematik gesellschaftsfern. Die Landschaftsmalerei wird zunehmend als ein Prüfstein historisch-materialistischer Kunstwissenschaft erkannt und diskutiert. Ein durch Thesen wie konkrete Nachweise weiterführender Beitrag war die Wanderausstellung "Schweiz im Bild - Bild der Schweiz ?", die am 8. Februar 1974 im Aargauer Kunsthaus eröffnet wurde und danach in Lausanne, Lugano und Zürich gezeigt wurde. Sie gehört auch zu den wichtigsten neueren Versuchen, individualistische Formen wissenschaftlicher Arbeit und isolierende Präsentationsweisen zu überwinden, so dem sozialen Bezug der Objekte selbst gerecht zu werden.

Eine Arbeitsgruppe von 15 Studenten mit einem Lehrbeauftragten (Hans-Christoph von Tavel, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft) bereitete die Ausstellung seit dem Sommersemester 1972 im Rahmen einer Lehrveranstaltung am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich vor. Ein Hauptproblem der Gruppenarbeit, die Arbeitsteilung zwischen Plenum, Kleingruppe und Einzelnen, scheint nach dem Bericht im Katalog (S. VII - VIII) beispielhaft gelöst worden zu sein. Eine während der Semester wöchentliche Tagungsweise und eine Arbeitswoche am Ende des zweiten Semesters sicherten die Kontinuität der Arbeit und den Informationsfluß zwischen den drei Ebenen. Die Diskussionen und protokollierten Beschlüsse des Plenums waren Grundlage des Gesamtkonzeptes und der weiteren Arbeiten. Einzelne Problembereiche und praktische Realisierungsaufgaben wurden Kleingruppen überwiesen. Die Exponate auszuwählen, im Katalog zu verzeichnen und durch einen Aufsatz über ein Einzelthema zu erläutern, war Aufgabe jedes Teilnehmers. Die Einzelarbeit hatte also ein relativ großes Gewicht.

Dies entspricht dem Stand der Erfahrungen mit Gruppenarbeit. Bisherige Versuche lehren, daß vor allem die mit schriftlichem Formulieren verbundenen Arbeiten am besten von einem Einzelnen bewältigt werden können, der seine Vereinzelnung nicht zu fürchten braucht, weil er sie als eine Phase zwischen kommunikativeren Arbeitsabschnitten begreift. Richtig scheint auch, daß Kleingruppen nur mit verhältnismäßig begrenzten und konkreten, wenn auch sehr wichtigen Aufgaben betraut wurden ; denn die mittlere Gesprächsebene wird eher schädlich als nützlich, wenn sie dazu dient, vor den Anforderungen und Belastungen der Plenararbeit einerseits, der Einzelarbeit andererseits in permanente, aber wenig intensive Kleingruppengespräche auszuweichen.

Die in der Tat "erstaunliche Konstanz der Gruppe" beruhte nach Kat. S. VII auf dem Willen, "unsere Gegenwart bewußt zu erleben und zu interpretieren." Diese unter Kunsthistorikern keineswegs selbstverständliche Übereinkunft ermöglichte und motivierte die Zusammenarbeit von Teilnehmern, deren politisches und theoretisches Vorverständnis z.T. aus der kontinuierlichen Arbeit der dortigen Basisgruppe entwickelt worden war, z.T. noch auf idealistischen Denkmustern beruhte (vgl. z.B. Kat. S. 15). Daß die Arbeitsmotivation stabil blieb, dürfte vor allem an der Aussicht auf Realisierung der Ausstellung im Aargauer Kunsthaus (Konservator : Heini Widmer ) gelegen haben. Darin zeigte sich ein Vorteil der Zusammenarbeit zwischen Museum und Hochschule, ein Vorteil der konkret projektbezogenen Lehrveranstaltung gegenüber rezeptiver mehrsemestriger Gruppenarbeit, deren Produkte in Seminarschränken bleiben. Die Themenwahl dürfte es erleichtert haben, daß zahlreiche öffentliche Instanzen sowie Firmen und Verbände zur Finanzierung beitrugen ; das Gesamtbudget betrug 165.000 SFR. Die Zürcher Arbeitsgruppe erreichte die Ebene öffentlicher Kommunikation auch dadurch, daß die (im Kat. S. 97 - 102 von Guido Magnagno scharf kritisierte) offizielle Reisezeitschrift "Schweiz Suisse Svizzera Switzerland" ihr Februarheft 1974 demselben Thema widmete und zielgruppengerecht umgearbeitete Artikel der Arbeitsgruppe publizierte.

Das für alle Teile der Ausstellung beschlossene Konzept lautete : "Konfrontation der behandelten Bilder mit der 'Realität' der politischen, wirtschaftlichen, touristischen, kulturellen Entwicklung der Schweiz und ihrer Bevölkerung" (Kat. S. VII). Das Konzept "Konfrontation" hatte mehreren Ausstellungen zugrundegelegen, in denen Kunstwerke mit anderem zeitgenössischem Quellenmaterial, graphischen und statistischen Informationen und interpretierenden Texten in demselben Ausstellungsraum zusammengebracht worden waren (Beispiel : Dürers Gloria, Kunstbibliothek Berlin, 1971). In Zürich war dies teilweise mit der Ausstellung "Die Zwanziger Jahre" im Kunstgewerbemuseum, 1973, versucht worden. Bei ihr hatten vor allem abgebildete Zeitungsseiten die allgemeine Geschichte vertreten. Einen Bezug oder einen klaren Widerspruch zu den ausgestellten Kunstwerken und kunstgewerblichen Arbeiten zu visualisieren, war nicht gelungen.

Die Arbeitsgruppe "Schweiz im Bild - Bild der Schweiz ?" (Gestalter : Pierre Brauchli) entschied sich für einen anderen Ansatz (Beispiel : Nana, Mythos und Wirklichkeit, Kunsthalle Hamburg, 1973), der die Verschiedenartigkeit von Kunst und anderem Material durch eine räumliche Gliederung berücksichtigt. In Aarau bildeten Stellwände aus Pappe und rot gestrichenem Holz jeweils einen aus zwei flachen Kojen zusammengesetzten Raum, den der Besucher wie eine Schleuse passierte, bevor er den in Weiß gehaltenen Ausstellungsraum überblickte. "Jeweils zu Beginn einer Epoche stehen 6 Tafeln mit Texten und Illustrationen (Bilddokumente, Graphiken und Karten), die einen Ueberblick über die wichtigsten Ereignisse in Politik, Wirtschaft, Bevölkerungsentwicklung, Kultur, Tourismus geben. Die sechste Tafel ist stets einer Sonderfrage gewidmet ... Auf diese Tafel folgt in den Ausstellungssälen die Bildproduktion der entsprechenden Epoche" (Kat. S. XIII).

Diese räumliche Zweigliederung hat viele Vorteile. Mit der konventionellen Anordnung in den Sälen sprach die Ausstellung die Sehgewohnheiten der Besucher an, auf deren Interesse sie angewiesen war. Das Gesamtbild der Ausstellung trat noch deutlich genug einem puristischen Originalkult entgegen, der Zusatzinformationen und Denkhilfen aus Museums- oder Ausstellungssälen verbannt. Die

Schrifttafeln, Tabellen und Abbildungen anderer Bildquellen erhielten gerade dadurch ihre adäquate Funktion, daß sie die Wirkung der Originale nicht physisch störten, sondern gedanklich in Frage stellten : die Suggestion, die von den Landschaftsbildern z.B. Ferdinand Hodlers ausgeht, blieb - wenn auch verändert - erlebbar und gerade deshalb intensiver reflektierbar, als wenn sie nur noch aus zeitgenössischen Äusserungen (z.B. Kat. S. 27, 47 - 48 ; Jura Brüsweiler, Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Genf 1970) hätte abgelesen werden können. Der Verzicht auf eine synchron-optische Zusammenstellung von Kunstwerken und anderen Dokumenten in demselben Raum konnte auch dem Irrtum vorbeugen, materialistische Kunstwissenschaft behaupte eine direkte Beziehung des einzelnen Kunstwerks zu dokumentierbaren Gegebenheiten im Bereich der materiellen Produktion. Vielmehr wurde Kunst als ein ganzer Bereich gesellschaftlicher Praxis auf die Beziehung zu anderen größeren Komplexen befragt.

Dabei zeigte sich von neuem, daß die Künstler die "Realität" vielfach negieren, daß sie vor allem die unmittelbaren und mittelbaren Symptome der Industrialisierung in der Landschaftsdarstellung, oft selbst im Stadt- und Industriebild unterdrücken oder mildern. Außerordentlich gründlich weisen Ausstellung und Katalog dieselbe Tendenz auch in Medien nach, die z.T. nicht zur Kunst gerechnet werden : Kinderbüchern, Landesausstellungen, Ansichtskarten, Briefmarken, Bahnhofsbildern (die hier vielleicht erstmals als Bildgattung hervorgehoben werden), Tourismusplakaten, einer Zeitschrift, Unterrichtsmitteln und Kalendern. Die zutagetretenden Übereinstimmungen bestätigten die Tragfähigkeit des inzwischen umstrittenen (Eberhard Knödler-Bunte, Visuelle Kommunikation - Massenmedien und Schule im Unterricht, in : Perspektiven kommunaler Kulturpolitik, im Erscheinen, Frankfurt/M. 1974, mit Nachweisen in Anm. 1) Konzepts, Kunst als einen Teilbereich "visueller Kommunikation" zu untersuchen.

Die Landschaftskunst und die ihr folgenden Medien der Landschaftsdarstellung vermitteln ein falsches Bild der historischen "Realität", zeigen mithin falsches Bewußtsein an - das ist der leicht

faßliche Gesamteindruck der Ausstellung.

Die Sammelbezeichnung "Realität" ist auch im Katalog meistens durch Anführungsstriche relativiert. Sie deuten einen Zweifel an, der benannt werden muß. Realität und Kunst können nicht wie reine Gegensätze konfrontiert werden : ist in Kunstwerken ein - richtiges oder falsches - Bewußtsein vergegenständlicht, so bezeichnen auch sie etwas wirklich Vorhandenes und Folgenreiches, allerdings einen anderen Bereich der Realität, als er z.B. in einer Dokumentarphotographie erfaßt wird. Andererseits sind auch die zeitgenössischen Dokumente in den "Realitätsschleusen" der Ausstellung nur Quellen, aus denen die Kenntnis von historischer Realität erst erschlossen werden muß ; auch sie geben, wie die Überschrift der Dokumentation richtig sagt, ein "Bild der Schweiz" (S. XIII). Ihr Informationswert ist nicht nur durch den Zwang zur Auswahl begrenzt ; für das gesellschaftliche und individuelle Bewußtsein als Realitätsbereich sind gerade Kunstwerke häufig aufschlußreicher. Ein solcher Hinweis auf den spezifischen Quellenwert der Kunstwerke hätte den kunstkritischen Aspekt der Ausstellung noch deutlicher in einen gesellschaftskritischen überführt : der flüchtige Ausstellungsbesucher und Katalogleser (vgl. z.B. Kat. S. X, 12 - 13) konnte meinen, die Bilder der Schweizer Landschaft sollten als inadäquate Darstellungen von Realität der Kunstkritik ausgesetzt werden. Ausstellung und Katalog versuchen aber darüberhinaus, die Kunstwerke als z.T. adäquate Darstellungen eines falschen Bewußtseins, von dem auch andere Medien zeugen, gesellschaftskritisch zu nutzen : sie provozieren die Frage nach den Ursachen dieses Bewußtseinsstandes, bieten Erklärungen an und weisen auf die Notwendigkeit von Veränderungen hin.

Die Beschriftung der Ausstellung selbst beschränkt sich insofern auf leicht verständliche Aussagen und Fragen, die der näheren Überlegung und dem Urteil des Besuchers nicht vorgreifen. Die letzte Tafel resumiert : "Der Widerspruch / Die Bildwelt spiegelt die gesellschaftliche Entwicklung kaum / Im Gegenteil, eher : Je unerträglicher die Alltagswirklichkeit, um so paradisischer die 'Schweiz im Bild' / Sollen wir, um diesen Widerspruch aufzuheben, nun die Bilder ändern, oder die Wirklichkeit, oder beides ?"

Im Katalog der Ausstellung sind diese Punkte ausführlicher entwickelt. Welche Gründe die "ideologische Verzerrung des menschlichen Verhältnisses zur Natur" hat und inwiefern die bildliche Darstellung der Natur zu dieser Verzerrung beiträgt, ist in historisch-materialistischen Gesellschaftstheorien öfter gesagt worden. Alfred Schmidt (Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx, Neuausgabe Frankfurt/M. 1971, S. 129 - 146) hat einschlägige Ansätze von Marx/Engels, Horkheimer, Adorno, Bloch und Brecht zusammengefasst. Der Ausstellung und dem Katalog wurde keine systematische Verarbeitung solcher Texte vorausgeschickt. Die Katalogeinleitung von Tavelts weist auf "die rücksichtslose Ausbeutung der Naturschönheiten und Landreserven" hin, die "Entwicklung der Landschaft zum Luxusartikel für Privilegierte" (S. X) ; die in der Kunst und in der Werbung gepflegte Illusion der "unberührten Bergwelt" stehe dem als eine Beschönigung gegenüber, schliesse es insbeondere aus, daß in den Bildmedien die Probleme der Landbewohner selbst und des Proletariats verständlich gemacht würden. Die Ausstellung dagegen "möchte die gedankenlose Hinnahme des unbefriedigenden Lebensraums in unserer Zeit anhand des gedankenlosen Konsums schöner Bilder unserer Heimat bloßstellen" (Kat. S. XI). Die Gründe für den genannten Widerspruch näher darzustellen, ist dem einzelnen Katalogbeitrag überlassen. Die im Katalog ausgesprochenen Thesen beziehen sich also überwiegend auf ein begrenztes und in der Ausstellung dargebotenes Material. Sie treten deshalb nicht in der Verallgemeinerung auf, die z.B. manche Aussagen von Horkheimer/Adorno (vgl. Schmidt, 1971, S. 134) differenzierungsbedürftig macht. Ihre Behauptung, Natur erweise sich als in eine unheilbare Gesellschaft hineingezogen und verschachert, wird im Katalog bestätigt. Aber darüberhinaus benennt der Katalog eine Vielfalt von Interessen an Landschaftsinterpretation. Die Landschaftsdarstellung wurde zu einem Substrat des Nationalgefühls (S. 4, 39, 116 u.a.), das progressive (S. 29, 39) oder retardierende (S. 57) Gruppen nutzen konnten. Sie war Ausdrucksmittel fortschrittlicher bürgerlicher Schichten (S. 28, 39, 40, 110, 115), aber sie verbildlichte auch konservative Wunschvorstellungen (S. 23, 113, 114). Sie veranschaulichte den sozialen Geltungsanspruch "freier" Künstler (S. 33), diente ihnen aber auch zur Flucht

vor der Gesellschaft (S. 43 -44, 49, 107). Die Natur wird "angesichts ihrer immer rücksichtsloseren Ausbeutung als Refugium gepriesen" (Schmidt 1971, S. 134 im Anschluß an Marx 1850), aber diese Anpreisung richtete sich an so verschiedene Interessenten wie das internationale Publikum der Grand-Hotels (S. 85) und die Schweizer Arbeiter und Angestellten (S. 91). Landschaftsdarstellung spielt schließlich eine wesentliche Rolle in der "Bewahrpädagogik", die einen "Schutzraum" um den Heranwachsenden aufrecht erhalten soll und die Thematik der heutigen Kinderbücher beherrscht (S. 4, Bearbeiter : Bernhard Wiebel). Das durch die Ausstellung zugänglich gemachte Material und viele dazu entwickelte Aussagen weisen auf eine Frage, deren Diskussion Wolfgang Kemp (in : Kritische Berichte 1, 1973, Heft 1, S. 77 - 78) in Gang gebracht hat : entsteht Landschaftsmalerei als Reflexion des für die Gesellschaftsgeschichte fundamentalen (Marx, Das Kapital, MEW 23, Berlin, 1971, S. 373) Verhältnisses von Stadt und Land ? - Initiativ ist die Ausstellung u.a. in der Frage nach den Möglichkeiten, die der Landschaftsmalerei heute von einem fortschrittlichen Standpunkt aus zuzuerkennen sind. Nur diese beiden Aspekte seien im folgenden näher besprochen, obgleich eine Leistung der Arbeitsgruppe gerade darin liegt, den geschichtlichen Prozeß zusammenhängender darzustellen, an dem die Landschaftsmalerei seit der Mitte des 18. Jahrhunderts beteiligt ist.

Als die "Kleinmeister" die in der Ausstellung dokumentierte (Bearbeiterin : Kathrin Steffen) Entwicklung der Schweizer Landschaftsmalerei einleiteten, umfaßte der Stadt-Land-Gegensatz ein Ausbeutungsverhältnis zwischen städtischer Aristokratie, einem "Schwarm von kleinen Tyrannen" (Johann Wolfgang Goethe, Briefe aus der Schweiz begonnen um 1775, erschienen 1796, in : Sophienausgabe, 19. Bd., Weimar 1899, S. 198, zit. in Kat. S. 29 ; vgl. auch S. 234, 235) und Landbevölkerung (Valentin Gittermann, Geschichte der Schweiz, 2. Aufl. Thayngen und Schaffhausen 1941, S. 271 - 272).

Das ökonomische Interesse am Umland der Stadtgemeinden zog wissenschaftliche Erforschung und - damit zum Teil verbundene - künstlerische Darstellung der Natur nach sich (Kat. S. 25, 27). Die

künstlerische Darstellung des Landes kam m.E. besonders dem stadtbürgerlichen Interessen entgegen, das nicht unmittelbar genußvolle Abschöpfen der Grundrente durch einen gleichgerichteten ästhetischen Zugang zu ergänzen, die aus dem Profitstreben resultierende Gleichgültigkeit gegenüber den Dingen (Alfred Kurella, Das Eigene und das Fremde, 2. Aufl. Berlin und Weimar 1970, S. 182 - 186) durch ästhetische Objektbeziehungen zu überwinden (vgl. dazu auch Norbert Haas, Die Flucht zu den Dingen. Johann Heinrich Mercks' erster Landroman, in : Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert = Scriptor Taschenbücher Literaturwissenschaft S2, Kronberg/Ts. 1973, bes. S. 121 - 128).

Ökonomisches Interesse bestand aber zugleich an der Leistungsfähigkeit der Landbevölkerung. Nicht nur das Land, sondern speziell das Landleben interessierte als Thema der Literatur, vor allem der Idyllen Salomon Gessners, und der zeitgenössischen Landschaftsdarstellungen. Die häufig harmonisierenden Darstellungen des Landlebens konnten die Zweifel an der Berechtigung und am Fortbestand der Ausbeutung beschwichtigen, die sich angesichts verelendender und aufständischer (Kat. S. 26 ; Gitermann 1941, S. 307 - 351) Landbevölkerung aufdrängen mußten.

Die damit behaupteten Interessenzusammenhänge zwischen Ökonomie und Idyllik werden nicht nur durch historische Vergleichsfälle sehr wahrscheinlich gemacht (Reinhard Bentmann und Michael Müller, Die Villa als Herrschaftsarchitektur = edition Suhrkamp 396, Frankfurt/M. 1970, bes. 95 - 125), sondern durch Äußerungen Gessners selbst (Irma Nosedá, Das Salomon Gessner-Denkmal in Zürich, Referat am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich, Ms. 1974). Gessner rechnete mit einem gestörten emotional Verhältnis zur Natur. Er gedachte in der Vorrede zu den Idyllen (Zürich 1756) "einer Menge von Leuten", denen vor dem Ländlichen ekle, wenn es ungekünstelt dargestellt sei. Gessner wußte, daß "der Landmann mit saurer Arbeit, unterthänig seinem Fürsten und Städten den Ueberfluß liefern muß, und Unterdrückung und Armut ihn ungesittet und schlau und niederträchtig gemacht haben" (Idyllen 1756, Vorrede), als Obervogt wachte Gessner später über die Erfüllung dieser Abgabepflichten ; als Dichter und Landschafts-



maler dagegen stellte er den Landmann "frey von allen slavischen Verhältnissen" dar. "Diese Dichtungsart bekömmt ... einen besondern Vortheil, wenn man die Scenen in ein entferntes Weltalter setzt ; sie erhalten dadurch einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit, weil sie auf unsre Zeiten nicht passen ..."

Gegenüber den Affirmationsbedürfnissen der städtischen Oberschichte in der Schweiz selbst betont der Katalog mehr das Interesse der Reisenden, die ebenfalls schon seit dem 18. Jahrhundert dort Landschaftsdarstellungen als Andenken erwarben. Der Katalog gibt zahlreiche Belege dafür, daß Gemälde, Stiche, Postkarten, Reklameplakate und andere Medien die Schweiz weithin nach diesen einseitigen (C.B. Arwed Emminghaus, Die Schweizerische Volkswirtschaft, 1. Bd., Leipzig 1860, S. IX - X) Bedürfnissen als Wunschbild 'unberührter Bergwelt' formten und bis heute formen. Dabei erstarrte auch das Wort von der Freiheit der Schweizer Berge zum Klischee (verwendet z.B. in der gleichzeitig stattfindenden Ausstellung "Landschaft am Bodensee", Münchner Stadtmuseum 1974, Kat. S. 6).

Das Ausmaß der Determination von Kunst durch touristische Bedürfnisse ist wohl eine Besonderheit der Schweiz-Darstellung. Die Frage nach dem Ursprung dieser Bedürfnisse betrifft jedoch die Herkunftsländer der Touristen und führt auf das dort entwickelte Stadt-Land-Verhältnis zurück. Eine exemplarische Untersuchung dazu bringt Klaus Herding, Der Städter auf dem Lande. Daumiers Kritik am bürgerlichen Verhältnis zur Natur, in : Aust. Kat. Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 1974, S. 101 - 126.

Daß das Leiden an den äußeren Symptomen der Industrialisierung zu den Reisebedürfnissen europäischer Stadtbewohner beitrug, ist oft festgestellt worden (vgl. Kat. S. 43, 49). Darüberhinaus weist der Katalog auf ein häufig benanntes, aber erst unzureichend empirisch erforschtes Bedürfnis hin (S. 43), das auch für das Interesse an Landschaftsdarstellungen grundlegend zu sein scheint : ein durch die gesellschaftliche Arbeitsteilung hervorgerufenen Bedürfnis nach "Universalität", "Totalität".

Es hat verschiedene Dimensionen :

1. ein Bedürfnis nach umfassender Entfaltung der individuellen Fähigkeiten über das von Zwecken geforderte Maß hinaus. Von Anlagen,

die die Menschen "im Leben nicht entwickeln können, die auf eine bessere Zukunft, ein harmonisches Dasein deuten", schrieb z.B. Goethe angesichts der Schweizer Berge (1775/1796, ed. 1899, S. 199). Die allseitige Entfaltung der sinnlichen und intellektuellen Fähigkeiten ist im Anschluß an Marx (Ökonomisch-philosophische Manuskripte, 1844, in : MEW Erg.bd. 1, 1968, S. 540 ; Das Kapital, MEW 25, 1969, S. 828) als Entwicklungsperspektive in historisch-materialistische Theorien übernommen worden. Um diese Norm als durchsetzbar zu erweisen, ist jedes Verhalten von Interesse, in dem ein auf solche Universalität gerichtetes wirkliches Bedürfnis (so ausdrücklich Marx, Das Elend der Philosophie, 1847, MEW 4, 1971, S. 157) erkennbar wird (vgl. auch Helmut Fleischer, Marxismus und Geschichte = edition suhrkamp 323, Frankfurt/M. 1969, S. 57). Dazu gehört das Aufsuchen nichtindustrieller, nichtstädtischer Lebensbereiche, weil es über die Produktions-sphäre des jeweiligen Individuums hinausführt. Ein solches Erlebnis kann auch die Landschaft bieten. Ob sie bereist oder im Bild betrachtet wird, ist nur gradueller Unterschied bei einer Annäherung, die in keinem der Fälle die Unmittelbarkeit der materiell produktiven Aneignung erreicht (vgl. auch dazu Goethe 1775/1796, ed. 1899, S. 197 ; zu Aneignungsschwierigkeiten des heutigen Touristen Hans Magnus Enzensberger, Eine Theorie des Tourismus, in : ders., Einzelheiten, Frankfurt/M. 1962, S. 166 - 167 ; Urlaub mit Spaß und Sport und Spiel, 33 Möglichkeiten, aktiv zu werden, in : "Stern" 1974, Heft 4, S. 88 - 99, bes. S. 96).

2. Eine zweite Komponente des Bedürfnisses nach "Universalität", "Totalität" zeigt sich in dem Wunsch, die dem einzelnen auferlegte Gesellschaftlichkeit zu erkennen, sich und seinen Lebensbereich in der Wechselbeziehung zu anderen Gesellschaftsmitgliedern und -bereichen einschätzen und erleben zu können (vgl. dazu Fleischer 1969, S. 56, der mehr auf die Anerkennung durch andere abhebt). Das diesem Bedürfnis entgegenstehende Phänomen wird in Marianne Mattas Katalogbeitrag Entfremdung genannt (S. 36) ; dazu sei im folgenden eine nähere Unterscheidung versucht.

Der Verlust des Zugangs zu den Tätigkeitsfeldern, in denen noch direkte Ausbeutung der Natur stattfindet (Kat. S. 36), könnte vor allem das Bedürfnis nach Darstellung des Landlebens auslösen, auch noch ein solches nach Darstellung nutzbarer Landschaft ohne menschliche "Staffage". Wenn dem Städter die Urproduktion von landwirtschaftlichen Erzeugnissen, Wasserkraft usw. fremd wird, so auch die Natur als deren Material.

Diese Annahme reicht aber nicht aus, auch das (Kat. S. 33, 43, 44, 51, 105, 107 hervorgehobene) Interesse an menschenleeren Hochgebirgsregionen zu erklären, das in vielen ausgestellten Gemälden dokumentiert ist. Die Gipfelregionen wurden in Landschaftsschilderungen, z.R. bei Goethe 1775/1796, ed. 1899, S. 239, scharf vom "fruchtbaren bewohnten Land" unterschieden. Sie können - oder konnten zur Entstehungszeit der Gemälde - nicht materiell angeeignet und verwertet werden, sondern nur ästhetisch ; auch das erst, als sie so weit beherrschbar geworden waren, daß sie kein Angstgefühl mehr auslösten (Kat. S. 51). Worauf beruht nun das Interesse an der Darstellung des unaufhebbar fremden Teiles der Landschaft ? Weniger auf Überwindung der Naturangst als auf fortbestehender Fremdheit in gesellschaftlichen Verhältnissen. Dem Wunsch, "der Gesellschaft zu entfliehen" (Goethe 1775/1796, ed. 1899, S. 201), entspricht die "unzugängliche", nicht "zuzueignende" (a.a.O. S. 239) Hochgebirgsregion anders als die ländliche Idylle : in der Begegnung mit Objekten, denen Fremdheit als Sacheigenschaft zuzukommen scheint, wird die aus gesellschaftlichen Verhältnissen entstehende Fremdheit auf tröstliche Weise vergessen. Für diese These läßt sich ein am Schluß von Schillers

"Spaziergang" (1797) und häufig in der Alpinismusliteratur geschilderter Reflex anführen : ist die gesuchte Bergeinsamkeit erreicht, schaudert man vor ihr, und die zurückgelassene soziale Situation erscheint in freundlicherem Licht als vorher (z.B. Leo Maduschka, Der junge Mensch im Gebirg, München o.J., S. 177, 201 - 204 ; vgl. auch Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, 1. Bd., Frankfurt/M. 1959, S. 433). M. Matta deutet darüberhinaus an, daß die unberührte Natur Möglichkeiten der Verschleierung bot : dem Bürgertum der Zeiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, "das sich neben den Geschäften durch die Natur gerne beglücken ließ, durch die unberührte natürlich, nicht durch jenen Boden, den es besaß, durch andere verwerten ließ und sich so bereicherte." (Kat. S. 43 - 44).

Es ginge aber zu weit, wollte man die Darstellung und Betrachtung der "unberührten" Natur, auf die sich heute das intensivste Interesse richtet, für schlechthin eskapistisch halten. Sie kann nicht nur zur Reproduktion der Arbeitskraft genutzt werden, sondern bietet auch eine ganze Reihe von Reflexionsansätzen. Sie vor allem kann die materialistische Grundeinsicht anschaulich machen, daß die Wirklichkeit unabhängig von dem menschlichen Bewußtsein existiert. Im Hochgebirge stellt sich das Diesseitige so eindringlich und unausschöpfbar dar, daß sich auch die emotionale Bereitschaft zu materialistischem Denken einstellen könnte : "man gibt da gern jede Prätension an's Unendliche auf ..." (Goethe, Briefe aus der Schweiz, 1775/1796, ed. 1899, S. 238). Nach Hans Heinz Holz' These ist die Vermittlung mit unangeeigneter Natur notwendig, damit die Produkte und Technologien der Menschen von Naturmächten unterschieden werden können (Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, in : documenta 5, Ausst. Kat. Kassel 1972, S. 62).

Ausstellung und Katalog kritisieren den "gedankenlosen Konsum schöner Bilder", nicht die Zuwendung zur Landschaft selbst. Solange und soweit die gesellschaftliche Arbeitsteilung nicht überwindbar ist, ist es auch legitim, real unzugänglich gebliebene oder gewordene Bereiche mittels Landschaftsdarstellung wenigstens vorstellbar zu halten, statt sie der Vergessenheit zu überlassen und die Trennung von ihnen dadurch zu vollenden. Fremdheit gegen-

über den Bereichen unmittelbarer Naturbearbeitung scheint allerdings gerade die Besitzenden zu treffen, die von Handarbeit entlastet sind, und zu kompensatorischer Einfühlung in Landschaftsgemälde zu veranlassen. Dies ist aber kein Anzeichen dafür, daß "Entfremdung" alle Menschen träfe. Wenn der Begriff "Entfremdung" brauchbar bleiben soll (dafür : Istvan Mészáros, Der Entfremdungsbegriff bei Marx -LTW 1607, München 1973), kann er nicht auf alle Phänomene der Naturferne ausgedehnt werden. Vielmehr ist zwischen dem Naturverhältnis des Stadtbewohners und dem des Lohnabhängigen zu unterscheiden, auch wo sie in derselben Person zusammentreffen. Der Stadtbewohner verliert den Zugang zu ländlichen Produktionsbereichen ; daraus resultiert Naturferne. Aber erst aus der lohnabhängigen Arbeit resultiert die Entfremdung von der Natur, die in den Ökonomisch-philosophischen Manuskripten (Marx 1844, MEW Ergänzungsband 1, 1968, S. 512 - 513) benannt wird : der Lohnabhängige verliert mit der Verfügung über sein Produkt zugleich die Verfügung über den "Stoff, an welchem sich seine Arbeit verwirklicht" ; ihm wird die Natur nicht nur als Gegenstand der Produktion anderer fremd, sondern auch als Gegenstand seiner Tätigkeit.

Soweit Naturferne Privilegierten und Benachteiligten gemeinsam ist, zeigen sich gesellschaftliche Ungleichheiten umso deutlicher in den Kompensationsmöglichkeiten, auch denen durch Bildkonsumtion : die auf Arbeitsteilung beruhende Naturferne des Städters ist durch Reisen oder Bildbetrachtung weit eher zu kompensieren als die darüberhinaus auf den Eigentumsverhältnissen beruhende Naturentfremdung des Lohnabhängigen : die Verfügungsgewalt, die ihm im eigenen Arbeitsprozeß fehlt, ist durch den Einblick in davon abge sonderte Arbeitsbereiche nicht einmal dem Schein nach zu ersetzen, denn in sie kann er weder als Tourist noch als Betrachter von Bildern produzierend eintreten ; außerdem ist der Identitätsgrad der auf dem Lande zu beobachtenden Arbeit nicht überall höher als in der Stadt. Die gesellschaftliche Ungleichheit der Kompensationsmöglichkeiten geht aber noch weiter : nur der Besitzende kann Künstler beschäftigen (vgl. Kat. S. 50), nur er kann auch die Sensibilität ausbilden, die das Landschaftsgemälde als Landschaftersatz nutzen hilft ; ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist Theodor Reinharts sinnfroher Kommentar (1883) zu einem Gemälde von

Robert Zünd (Kat. S. 49).

Ob die Landschaftsdarstellung als Hilfe zur universalen Entfaltung des Individuums und - soweit möglich - als Zugang zur Totalität der Gesellschaft genutzt wird oder ob sie zu bloßer Flucht vor einer für unveränderbar gehaltenen Teilrealität dient, darüber entscheidet letztlich erst die Rezeption. Zu Recht wird im Ausstellungskonzept angenommen, daß die Wahl des Themas "Landschaft" eine Fluchthaltung begünstigt : ihr dient die als ursprünglich erscheinende Natur oder Naturnutzung dazu, alle Reflexe gesellschaftlicher Probleme, insbesondere die wahrnehmbaren Indizien der industriellen Revolution zu verdrängen. Die Ausstellung und ihr Katalog lehren aber auch, daß die Wahl des Themas "Landschaft" zu Beginn des behandelten Zeitraum selbst schon gesellschaftliche Reflexion und Kritik enthalten konnte. Daß Landschaftsdarstellung Gegenbild zu einer erlittenen oder kritisierten gesellschaftlichen Realität sein sollte, ist für die Schweizer Malerei der Aufklärungszeit durch literarische Bindeglieder nachzuweisen. Albrecht von Hallers Lehrgedicht "Die Alpen" stellte schon 1729 die Lebensweisen der Alpenbewohner dem korrumpierenden Überfluß, den "schadenvollen Gütern", "der Städte Rauch" gegenüber ; nachfolgende Alpenmalerei transportierte unweigerlich auch diese zivilisationskritische Tendenz. Rousseaus Schriften ließen durch ihren Inhalt und durch ihre Entstehungsorte die Alpenlandschaft assoziieren ; daß Landschaftsdarstellungen ihrerseits die von Rousseau ausgedrückten Emotionen und kritischen Gedanken auslösen sollten und dadurch steigendes Interesse fanden, ist verschiedentlich bezeugt ; "etwa zehn Jahre nach der Publikation des 'Discours sur l'origine de l'inégalité' ... erschienen die ersten wichtigen Schweizer Veduten ..." (Kat. S. 24). Und wenn die republikanische Verfassung der Schweizer Kantone auch keine reale Freiheit und Gleichheit der Bewohner verbürgte, bewies sie im damaligen Europa doch die Möglichkeit politischen Fortschritts ; dafür war die "freie" Schweizer Bergnatur ein nur begrenzt adäquates, aber sehr bekanntes Symbol (Kat. S. 29). Die Stadt erhielt kontrastierende politische Symbolqualität z. B. in Schillers Fassung des Rütli-schwurs "Bei diesem Licht, das uns zuerst begrüßt Von allen Völkern, die tief unter uns Schwer atmend wohnen in dem Qualm der

Städte."

So aufschlußreich diese und spätere Texte für die Einschätzung von Landschaftsmalerei als einer bestimmten Negation oder eines utopischen Gegenbildes gesellschaftlicher Übelstände sind - sie ergeben nur noch wenig für die Frage eines abschliessenden Katalogbeitrags (S. 123 - 138), ob und wie heutige Landschaftsdarstellung aufklärerisch sein kann (Verf. Tina Grütter). Denn der Kontext hat sich entscheidend verändert. Den Bezugsrahmen jeder Landschaftsdarstellung bestimmen heute vor allem die bildlichen Angebote eskapistischen Landschaftsgenusses in der Reise- und der von ihr beeinflussten Produktreklame. Die dort gängige Darstellung besserer Gegenbilder zum tristen Alltag, die Erinnerung an real unzugängliche Lebensbereiche brauchte aufklärerische Landschaftsmalerei nicht zu vermeiden ; aber den Schein, als ob Flucht dorthin erkaufbar sei, muß sie stören.

Dazu genügt es nicht, daß im Landschaftsbild die Likörflasche oder das Signet des Reiseunternehmens fehlt. Denn auch in Werbekampagnen wird gerade jetzt das Experiment unternommen, das Produkt, Teile des Slogans und selbst das Warenzeichen zeitweise wegzulassen. Und eine Abbildung des Matterhorns spricht heute auch ohne zusätzlichen Hinweis von Reiseindustrie (vgl. Kat. S. 84).

2  
Eher könnte sich Malerei von Werbung absetzen, wenn sie die Anzeichen der Industrialisierung einbezöge, die in der werblichen Landschaftsdarstellung verleugnet werden ; T. Grütter fordert denn auch, die reale Umwandlung der Landschaft sei thematisch zu verarbeiten, ungenügend sei die bloß stilistische Umwandlung des Landschaftseindrucks durch traditionelle Maler, d.h. solche, die vor 1960 entwickelte malerische Ansätze weiter bearbeiten. Diesem Urteil ist mit einer Modifikation zuzustimmen. Die in der werblichen Landschaftsdarstellung bestätigte Fluchthaltung und Warenfixierung kann auch durch die formale Bildstruktur durchbrochen werden, wenn diese eine Anstrengung der Sinne fordert - denn solche verlangen die bildlichen Angebote der Werbung grundsätzlich nicht. Fordert die Bildstruktur das sinnliche Auffassungsvermögen auf dem Entwicklungsstand heraus, den es bei der angesprochenen

Betrachterschicht erreichen kann, so geht zwar nicht abbildlich, aber umgesetzt auch der historische Prozeß ins Bild ein - immer vorausgesetzt, daß er die Entwicklung der sinnlichen Fähigkeiten wirklich ganz zu fordern, ist in den ausgestellten Gemälden der traditionellen Richtung aber gerade vermieden. Sie nehmen nur so viel ehemalige Innovation auf, daß die Bilder nicht ganz uninteressant oder altmodisch wirken; nicht so viel, daß etwa im Bild ein Widerspruch zwischen vorindustrieller Thematik und avancierter Sehweise betont würde. Die formale Innovation ist also ihrer Quantität und ihrer Funktion nach so begrenzt, daß sie keine Reflexion des gesellschaftlichen Entwicklungsstandes herausfordern kann. Durch diese Begrenztheit, nicht allein durch die Abwesenheit gegenständlicher Industrialisierungsspuren verfehlen die "traditionellen" Maler die Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Realität.

Versuche, die Umwandlung der Landschaft thematisch zu verarbeiten, werden bei der Avantgarde nachgewiesen, bei "Malern, ... die in ihrer Landschaftsinterpretation eine der Kunstrichtungen vertreten, die in der internationalen Kunstsphäre in den letzten 10 - 15 Jahren dominant geworden sind" (Kat. S. 123).

Samuel Buri, Fred Knecht und Max Matter vertreten die Möglichkeiten "pophafter Bloßstellung" durch verfremdende Wiedergabe solcher Landschaftselemente, die Werbeklischees geworden sind. Dieses Verfahren konnte seit den teilweise kritischen Anfängen der Pop Art von der Werbung weitgehend vereinnahmt werden; auch sie ist längst der Ironie mächtig. Wenn Knecht ein Spiegelbild des Matterhorns aus Brückenbogen und Autoschlangen zusammensetzt, protestiert er zwar gegen die Werbefunktion des Berges, bleibt aber defensiv. Bruno Taut (Alpine Architektur, 1917/18, Hagen 1919, Taf. 16, 18 und 20, wahrscheinlich mittelbare Anregung zur Form von Walter Gropius' Denkmal für die Opfer des Kapp-Putsches in Weimar, 1921 - 22) hatte noch geglaubt, das Matterhorn als positives Symbol für "die soziale Idee" nutzen zu können.

Ein anderer Ansatz besteht darin, daß Künstler wie Diter Rot und Markus Raetz einen gegenständlichen Umwandlungsprozeß an Stadt-



bildern, geographischen Symbolen oder natürlichen Materialien vollziehen. Die Gefahr wird darin gesehen, daß die Aussage verschlüsselt und unzugänglich bleibt, die Veränderung der Landschaftlichen sich nicht als Äquivalent gesellschaftlicher Änderungen darstellt. Immer drohe "neuerliche Flucht in die Vergeistigung, die Verinnerlichung, die hohe Sensibilisierung, die Ironie", in eine "äußerlich ... andere Fluchtwelt als die der Landschaftskünstler des 19. Jahrhunderts" (Kat. S. 36).

Eine Alternative dazu wird von realistischer Malerei erwartet. Sie gilt vor allem als eine weiterführende Synthese : sie kann nach Kat. S. 36 an den traditionellen Realismus wie den amerikanischen Fotorealismus anknüpfen, auch Ansätze der Pop Art und Concept Art verarbeiten und abstrahierende Zeichen einbeziehen. Sie soll eine Situation "sachlich" darstellen, ihre Bedingtheiten und Zusammenhänge so aufzeigen, daß übertragbare Einsichten gewonnen werden. Sie bleibt in ihrer Wirkung teilweise von der Interpretationsarbeit des Kritikers abhängig.

Als ein Paradigma dieses Realismusbegriffs wird Hugo Suters Objekt "Hallwiler See" (1972) interpretiert. Es macht, ausgehend von den Qualitäten "See" und "Berg", einen "dialektischen Prozeß des Umschlagens" u.a. mittels kartografischer Zeichen sichtbar. Daß ein solcher Prozeß des Umschlagens sich auch an anderen Zuständen, etwa an einem gesellschaftlichen System, vollziehen könnte (Kat. S. 135), wird dem Objekt schwerlich entnommen werden können, wenn es, "vom Bund gekauft ... einmal in einer Botschaft oder in einem Verwaltungsgebäude hängen" wird ;in der Ausstellung wird dieser Zusammenhang durch den Katalogtext und - allgemeiner - durch die Schrifftafeln angesprochen. Indem der Streit um die Nutzung des Sees erwähnt wird, ist auch auf einen möglichen Zusammenhang zwischen Natur und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen hingewiesen.

Die Schlußtafel der Ausstellung deutet in Form einer rhetorischen Frage an, daß die Veränderung der Natur eine Veränderung der Gesellschaft notwendig mache. Das ist die umstrittenste These in der "Umweltdebatte". Zu ihren polit-ökonomischen Aspekten wird

im folgenden auf Hans Immler, Aspekte zu einer politischen Ökonomie der Umwelt, in : TUB, Zs. der Technischen Universität Berlin 5, 1973, S. 626 - 650 sowie Aufsätze von Ulrich Hampicke und Manfred Deutschmann ebendort, Hans Magnus Enzensberger, Zur Kritik der politischen Ökologie, in : Kursbuch Nr. 33, 1973, S. 1 - 42 sowie weitere Aufsätze u.a. von Elisabet und Tor Inge Romøren ebendort Bezug genommen.

Indem die Ausstellung in die Nähe eines zentralen gesellschafts-politischen Problemsführte, traf sie einen Schwerpunkt der Ideologieproduktion. Der These, daß die Umweltprobleme auf dem Boden des kapitalistischen Systems nicht zu lösen seien, wird in allen Medien ein Geflecht von Abwehrideologien entgegengesetzt ; ihm vermag sich das wenige, das in einer kritischen Ausstellung mitgeteilt werden kann, nicht zu entziehen, doch kann es den Streit durch Veranschaulichung von Umweltillusionen wie von Umweltrealität vorantreiben.

Richtig ist, daß sich Gemälde wie Urs Bänningers "Vier Knaben auf der Brücke", die in eine verödete Autobahnlandschaft blicken (Kat. Nr. 316) gegen die Illusion unberührter, unverbaubarer Natur wenden (vgl. Kat. S. VII). Sie liefern Anschauungsmaterial gegen die Meinung, das Umweltproblem sei als bloße Verknappung bestimmter Güter zu verstehen und marktwirtschaftlich zu bewältigen (Hampicke 1973, S. 670). Der konsequente Hinweis auf die angeeignete, ver-nutzte, zerstörte Natur läßt auch die teilweise "dümmlischen Ver-suche gängiger Umweltpropaganda, das Verhältnis der Menschen zur jungfräulich unberührten Natur zu revitalisieren" (Deutschmann 1973, S. 690), als Ausflucht erkennen.

Die unbeschönigte Darstellung der Umweltzerstörung ist der wirk-samste Ausgangspunkt einer Analyse ; sie allein kann jedoch nicht die herrschende Methode widerlegen, das Umweltproblem für ein nur technisches zu halten (Romøren 1973, S. 182 ; Enzensberger 1973, S. 36 - 37), nur die Symptome zu kritisieren und nur die Symptome zu kurieren (vgl. Immler, 1973, S. 637). Bloße Umwelt-reportage kann, statt nur neutral zu bleiben, sogar entpoliti-sierend wirken ; nicht ohne Grund erwägt Enzensberger 1973, S. 35, "die Voraussage einer großen ökologischen Krise als ein Ma-

növer zu deuten, das dazu bestimmt ist, von der akuten politischen Auseinandersetzung abzulenken."

Erst bei der Frage nach den Ursachen und den Konsequenzen der Umweltzerstörung zeigt sich, daß sie eine existentielle Bedrohung gerade des kapitalistischen Gesellschaftssystems ist.

"Bei der Analyse der Ursachen ist man bemüht, das Schwergewicht auf sogenannte systemindifferente Tatbestände zu legen" (Deutschmann 1973, S. 682) - wie können Malerei und ihre Interpretation dazu Stellung nehmen? Die Benennung der Urheber und Interessenten, die Abbildung von Firmenzeichen am Himmel (vgl. Schumachers "Profitlandschaft", Kat. Nr. 74, Abb. S. 14, bemerkenswert auch als Versuch, bildliche und verbale Hinweise zu verknüpfen) ist ein Schritt dahin und eine Berichtigung der Ideologie, nach der die Umweltzerstörung wie ein Naturprozeß auf die Bewohner der Erde zukomme (Enzensberger 1973, S. 18 - 19). Aber mit den Mitteln der Malerei kann, wenn überhaupt, nicht der Einwand entkräftet werden, daß die Forcierung der Produktivität in sozialistischen Ländern ebenfalls schwere Umweltschäden verursacht (vgl. Enzensberger 1973, S. 23 - 25, 40 - 41).

Eine für kapitalistische Gesellschaften in höherem Maße spezifische Weise der Umweltzerstörung ist in Max Matters Gemälde "Villa" gebrandmarkt: die private Niederlassung zerreißt dem Davorstehenden den Blick auf eine ganze Alpenkette. Eine derartige Verteilung der Reproduktionsmittel wäre in einem sozialistischen Gesellschaftssystem nicht zu rechtfertigen, selbst wenn "der Eigenheimbau eine Form des sozialistischen Wohnungsbaus" (Deutsche Architektur 21, 1972, S. 642) sein könnte; in kapitalistischer Gesellschaften fordert die Privatisierung des Erholungsmittels Landschaft zunehmend Gegeninitiativen und Systematik heraus.

Aber Symptome wie die von Matter dargestellte "Villa" sind teilweise von der Ideologie einzuholen, die "nicht ... Schäden an einem integrierten gesellschaftlichen Lebensraum", sondern "private Wohlfahrtseinbußen einzelner Individuen, verursacht durch andere einzelne Individuen" wahrnehmen lehrt und zu (system-) externen Effekten, privatesten Angelegenheiten des übervorteilten

Einzelnen erklärt (Hampicke 1973, S. 673). Die systemkritische Brisanz des Umweltverfalls dürfte vor allem in der Frage liegen, wie das entstandene Problem zu bewältigen ist (Immler 1973, S. 649 ; Hampicke 1973, S. 653 - 655 ; Enzensberger 1973, S. 36 - 41). Kann Kapital nur im Zustand maßlosen Wachstums existieren, so sind kapitalistische Produktionsweise und Umwelterhaltung unvereinbar. Aussicht bietet dann nur "eine nicht antagonistische Produktionsweise", "die Bewußtheit des Produktionsprozesses" als Grundlage einer Bewußtheit auch der Reproduktionsprozesse. Diese sozialistische Perspektive scheint in kritischen Landschaftsdarstellungen ex negativo angedeutet zu sein, wo sie durch das Ausmaß der vorgeführten Zerstörung dem privat vereinzelt Betrachteter seine Machtlosigkeit vor Augen führen, so der Ideologie entgegentreten, die Umweltzerstörung könne, da jeder Betroffener und Verursacher zugleich sei, durch vernünftiges Verhalten der Einzelnen bewältigt werden (Gustav Heinemann, zit. nach Deutscher Alpenverein, Mitteilungen 23, 1971, S. 152 ; vgl. dazu Enzensberger 1973, S. 15, 33). Aber Bilder von Abfall- und Betonwüsten können auch einer produktivkraftfeindlichen Ideologie nutzbar gemacht werden, die Restriktionen der Natúrausbeutung im Rahmen des kapitalistischen Systems für möglich erklärt (z.B. Konrad Buchwald in : DAV, Mitteilungen 23, 1971, S. 145 ; Adolf Portmann, ebenda 25, 1973, S. 203 - 204 ; vgl. dazu Immer 1973, S. 632). Und längst ist die Abfallwüste auch als Schauplatz resignierender Melancholie künstlerisch entdeckt worden (dazu Autorenkollektiv, Ausstellungsdidaktik im Albrecht-Dürer-Jahr 1971, Berlin 1972, S. 26).

Dagegen kann sich ein Maler wenden, wenn er die Betroffenen nicht nur als Individuen, sondern als Angehörige einer solidarisierungsfähigen gesellschaftlichen Gruppe anspricht. Die Darstellung von Benachteiligten im Bild selbst ist dabei ein Mittel, den meist vereinzelt Betrachteter des Werks an seine Zugehörigkeit zu einer solchen Gruppe zu erinnern. Insofern führt Bänningers Gemälde "Vier Knaben auf der Brücke" einen Schritt über die Bilder hinaus, deren Vordergrund menschenleer bleibt. Weitere Schritte wären die nähere soziale Bestimmung der benachteiligten Gruppen und eine aus der Analyse der dargestellten Situation entwickelte Handlungs-

anweisung. Diesen Teil der Aufgabe scheinen verbale Medien besser erfüllen zu können als das Ausstellungsbild.

Umso wichtiger wird die Kooperation von Kunst und wissenschaftlichem Schrifttum. Sie ist in einigen Teilen der Ausstellung modellhaft verwirklicht worden. Auch gelang es, über das Medium Ausstellung hinaus in die meinungsbildende Publizistik vorzudringen.